



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2020

---

## **Binzume jigoku (Die Hölle in der Flasche) von Yumeno Kyūsaku und die unheimlichen Unwegsamkeiten der Psyche**

Müller, Simone

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-197012>

Book Section

Accepted Version

Originally published at:

Müller, Simone (2020). Binzume jigoku (Die Hölle in der Flasche) von Yumeno Kyūsaku und die unheimlichen Unwegsamkeiten der Psyche. In: Döll, Steffen; Nürnberger, Marc. Weile, ohne zu wohnen : Festschrift für Peter Pörtner zu seinem 66. Geburtstag. Hamburg: Universität Hamburg, 279-309.

*Binzume jigoku* 瓶詰地獄  
(Die Hölle in der Flasche)

von Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1889–1936) und die  
unheimlichen Unwegsamkeiten der Psyche

Simone Müller

An das Ozeanforschungsinstitut

Datum

Sehr geehrte Damen und Herren,

wir wünschen Ihnen von ganzem Herzen Gesundheit und Wohlergehen und möchten Ihnen unsere besten Wünsche ausrichten. Gerne möchten wir Sie darüber informieren, dass wir auf Ihren früheren Erlass hin alle Inselbewohner aufgefordert haben, zwecks Ihrer Gezeitenforschungen Meldung zu erstatten, wenn sie Bierflaschen mit rotem Siegel finden. Kürzlich wurden am südlichen Ufer der Hauptinsel entsprechend dem Ihnen separat zugestellten kleinen Päckchen drei angeschwemmte Bierflaschen mit Harzsiegel entdeckt und dies uns gemeldet. Die Objekte waren alle ungefähr eine halbe Meile bis eine Meile voneinander entfernt und von Sand verschüttet oder zwischen Felsspalten fest eingeklemmt, was darauf schließen lässt, dass sie vermutlich vor beträchtlicher Zeit angeschwemmt wurden. Da deren Inhalt keine der von Ihnen genannten amtlichen Postkarten zu sein scheinen, sondern Zettel eines Notizbuchs, ist die Eintragung des Zeitpunkts des Antreibens, wie von Ihnen erbeten, unmöglich. Da sie Ihnen dennoch für ihre Untersuchungen von Nutzen sein könnten, schicken wir Ihnen alle drei Flaschen in versiegeltem Zustand unter Ausgaben unserer Gemeinde zu. Wir wünschen, dass diese sicher bei Ihnen ankommen und hoffen, damit Ihren Wünschen zu entsprechen.

Hochachtungsvoll

Gemeindeamt des Inseldorfes X

Stempel

## Inhalt der ersten Flasche

Vater, Mutter, und alle, die Ihr diesen Brief lesen werdet

Ach... endlich kam zu dieser abgelegenen Insel ein Schiff zur Rettung.

Von dem großen Schiff mit zwei Schornsteinen wurden zwei Boote auf die stürmischen Wellen hinuntergelassen. Unter den Menschen, die dies vom Schiff aus beobachteten, erblickten wir die beiden langersehten Gestalten unseres Vaters und unserer Mutter. Wir konnten deutlich erkennen, dass sie in unsere Richtung weiße Taschentücher schwenkten.

Unsere Eltern hatten bestimmt die Bierflasche, die wir zuerst abgeschickt hatten, gelesen, und waren uns nun zu Hilfe geeilt.

Vom großen Schiff stieg schneeweißer Rauch auf, und es war ein hohes Pfeifen zu hören, als würde es mitteilen, dass nun Hilfe kommt. Dessen Klang ließ die Vögel und Insekten dieser kleinen Insel alle gleichzeitig auffliegen, sie verschwanden im weiten Himmel.

Doch für uns zwei war es ein schrecklicherer Klang als die Trompete zum letzten Gericht. Es war, als spalteten sich vor uns Himmel und Erde und als loderten das Licht der Augen Gottes und die Flammen der Hölle gleichzeitig auf.

Ach, meine Hände zittern, mein Herz ist in Unruhe und ich kann kaum noch schreiben. Vor lauter Tränen vermag ich nichts mehr zu sehen.

Wir beiden werden jetzt auf die hohe Klippe direkt vor diesem großen Schiff hinaufklettern und uns fest umschlungen in den tiefen Abgrund werfen und sterben, vor den Blicken von Vater, Mutter und der uns zur Rettung geeilten Matrosen. Dann werden uns die Haie, die stets dort herumschwimmen, wohl verzehren. Und danach werden die Menschen auf dem Boot die Flasche, in der dieser Brief steckt, auf dem Wasser treiben sehen und auffischen.

Ach, Vater, Mutter! Entschuldigt, entschuldigt, entschuldigt, entschuldigt! Denkt bitte, dass wir von Anfang an nicht Eure geliebten Kinder waren und vergesst uns.

Es tut uns wirklich, wirklich leid, dass wir dies nun tun, obwohl Ihr extra von der fernen Heimat hergekommen seid, um uns zu retten. Bitte verzeiht uns. Und habt Erbarmen mit unserem unglücklichen Schicksal, das uns nun dazu

treibt zu sterben, gerade dann, wenn wir uns darüber freuen könnten, von unserem Vater und unserer Mutter umarmt zu werden und in die Welt der Menschen zurückzukehren.

Wenn wir unsere Körper und unsere Seelen nicht auf diese Weise bestrafen, dann können wir unsere Sünde nicht büßen. Es ist die Wiedergutmachung des schrecklichen Vergehens, das wir beide auf dieser einsamen Insel begangen haben.

Bitte erlaubt uns, dafür zu sühnen. Wir waren Narren, die nicht mehr wert sind, als zum Fraß der Haie zu werden.

Lebt wohl.

Von uns zwei Erbärmlichen  
die weder von den Göttern noch den Menschen  
gerettet werden können

#### Inhalt der zweiten Flasche

Unergründlicher und allmächtiger Gott! Gibt es denn keinen anderen Weg, um diesem Leid zu entkommen, als der Tod? Ich weiß nicht mehr, wie viele Male ich bereits allein auf diese hohe Klippe, die wir das Trittbrett Gottes nennen, hinaufgestiegen bin und in den bodenlosen Abgrund, in welchem immer ein paar Haie schwimmen, hinabgeblickt habe. Wie oft habe ich daran gedacht, mich nun gleich von dort hinunterzustürzen. Doch jedes Mal erinnerte ich mich an die arme Ayako und stieg wieder tief und herzzerreißend seufzend von der Felspitze herunter. Denn ich wusste genau, dass sich Ayako, würde ich sterben, nach mir ebenfalls hinunterstürzen würde.

\* \* \*

Wie viele Jahre sind vergangen, seit ich und Ayako auf jenem Boot zu dieser abgelegenen kleinen Insel angeschwemmt wurden, nachdem die uns begleitende Amme und ihr Ehemann, der Bootsführer und der Fahrer von den Wellen fortgetrieben wurden? Auf dieser Insel ist es das ganze Jahr hindurch Sommer und wir wissen nicht, wann Weihnachten und Neujahr ist, aber ich denke, es sind bereits etwa zehn Jahre vergangen.

Zu jenem Zeitpunkt hatten wir lediglich einen Bleistift, ein Messer, ein Notizbuch, eine Lupe, drei mit Wasser gefüllte Bierflaschen und eine kleine Bibel, das Neue Testament, dabei.

Doch wir waren glücklich.

Auf dieser kleinen, grünen, dicht bewachsenen Insel gab es außer ein paar seltenen großen Ameisen keinerlei Vögel, wilde Tiere oder Kriechtiere, die uns plagten. Zu jener Zeit gab es für mich, der ich damals elf Jahre alt war, und für Ayako, die gerade sieben Jahre alt geworden war, eine überreichliche Fülle an Nahrung. Es gab Beos, Papageien, Paradiesvögel, die ich bisher nur auf Bildern gesehen hatte und prachtvolle Schmetterlinge, von denen wir noch nie gehört, geschweige denn sie jemals gesehen hatten. Das ganze Jahr hindurch gab es überall Kokosnüsse, Ananas, Bananen, große rote und lilafarbene Blumen, wohlduftende Gräser sowie große und kleine Vogeleier. Mit einem Stock konnten wir so viele Vögel und Fische fangen wie wir wollten.

Nachdem wir derlei Dinge gepflückt und gefangen hatten, entfachten wir mit einer Lupe Feuer mit getrocknetem Gras, rösteten diese auf Treibholz und verzehrten sie.

Da wir in der Zwischenzeit zwischen einer Landzunge im Osten und den dortigen Felsen eine hübsche Quelle fanden, welche bei Ebbe hervorsprudelte, bauten wir zwischen den Felsen des Sandstrandes dort in deren Nähe aus dem zerstörten Boot eine Hütte, sammelten weiches getrocknetes Gras und machten daraus eine Schlafstatt für Ayako und mich. Danach höhlten wir mit alten Nägeln des Bootes ein viereckiges Loch in die Seite eines Felsens unmittelbar neben der Hütte und machten daraus ein kleines Lager. Schließlich war unsere Kleidung und Unterwäsche durch Regen, Wind und Felsenkanten zerrissen und wir waren Beide vollkommen nackt wie regelrechte Wilde. Trotzdem stiegen wir jeden Morgen und Abend ohne Ausnahme zusammen auf jenes Göttertrittbrett-Kliff, lasen die Bibel und beteten für Vater und Mutter.

Danach schrieben wir Vater und Mutter einen Brief, legten diesen in eine der wertvollen Bierflaschen, verschlossen diese fest mit Harz und warfen sie, nachdem wir sie beide wieder und wieder geküsst hatten, ins Meer. Die Bierflasche wurde von der Meeresströmung, die die Insel umflutete, fortgetragen, floss rasch ins weite Meer hinaus und kehrte nie wieder zu dieser Insel zurück. Danach stellten wir am höchsten Punkt des Trittbrettes Gottes als Kennzeichen damit uns jemand retten käme, einen langen Stock auf und sorgten dafür, dass immer ein grünes Baumblatt daran hing.

Manchmal stritten wir uns. Doch wir versöhnten uns sofort wieder und spielten Schule oder sonst etwas. Ich machte Ayako oft zu meiner Schülerin und lehrte sie die Worte der Bibel oder das Schreiben. Auf diese Weise betrachteten wir beide die Bibel wie Gott, Vater, Mutter und Lehrer, schätzten sie höher als die Lupe oder die Bierflaschen und verwahrten sie auf dem höchsten

Regal der Aushöhlung im Felsen. Wir waren wirklich glücklich und friedlich. Diese Insel war wie das Paradies.

\* \* \*

Wie konnten wir ahnen, dass sich in dieses zweiseite Glück auf dieser abgelegenen Insel ein fürchterlicher Teufel einschleichen würde?

Doch dieser Teufel schlich wahrhaftig unversehens herein.

Ich weiß nicht, wann es begann, doch mit dem Vergehen der Tage und Monate sah ich deutlich, wie der Körper von Ayako wunderschön wurde und bezaubernd heranwuchs. Manchmal war er strahlend wie ein Blumengeist, manchmal peinigend wie ein Teufel... und so wurden, wenn ich diesen betrachtete, meine Gedanken unversehens düster und traurig.

„Bruder...“

Jedes Mal, wenn Ayako meinen Namen rief, ihre unschuldigen Augen leuchten ließ und sich an meine Schulter warf, wurde mir gewahr, dass mein Herz wie nie zuvor in Unruhe geriet. Jedes Mal zitterte es vor Angst, als würde mein peinigender Untergang kurz bevorstehen.

Doch unterdessen hatte sich auch das Verhalten von Ayako verändert. Wie ich war sie vollkommen anders als bisher... Sie betrachtete mich nun mit viel zärtlicheren und tränenfeuchten Blicken. Damit einhergehend schien es irgendwie, als würde sie ein Gefühl von Scham und Angst verspüren, meinen Körper zu berühren.

Wir hörten vollkommen auf uns zu streiten. Stattdessen machten wir melancholische Gesichter und seufzten manchmal heimlich. Denn der Umstand, nur zu zweit auf dieser Insel zu sein, war unbeschreiblich qualvoll, freudig und traurig geworden. Nicht nur das, wenn wir uns gegenseitig anblickten, wurden unsere Blicke unversehens dunkel wie ein Schatten. Und dann, ich weiß nicht, ob es ein Zeichen Gottes oder das Spiel des Teufels war, kehrten wir zusammen mit der Erregung in der Brust mit einem Schlag zu uns zurück. Das kam jeden Tag mehrmals vor.

Obwohl wir unsere Gefühle gegenseitig kannten, fürchteten wir den Tadel Gottes und vermochten nicht, diese auszusprechen. Was würden wir tun, wenn das Rettungsboot käme, nachdem wir dies begangen hätten... ohne etwas zu sagen wussten wir nur zu gut, dass wir von derselben Angst gelähmt waren.

Doch eines ruhigen und klaren Nachmittages, nachdem wir Meeresschildkröteneier gebraten und gegessen hatten, unsere Beine am Sandstrand ausstreckten und die weißen, weit über dem Meer hinwegziehenden Wolken

betrachteten, sagte Ayako plötzlich: „Großer Bruder, wenn jemand von uns plötzlich krank wird und stirbt, was soll dann aus dem, der übrigbleibt werden?“

Als Ayako dies sagte, wurde sie ganz rot im Gesicht und neigte den Kopf, und während ihre Tränen kullernd auf den brennenden Sand fielen, zeigte sie ein unbeschreiblich trauriges Lächeln.

\* \* \*

Ich weiß nicht, was ich in diesem Augenblick für ein Gesicht machte. Ich fühlte mich, als würde ich ersticken, und mein Herz hüpfte, als würde es zerreißen. Ich blieb stehen, während ich wie ein Stummer kein Wort hervorbrachte und entfernte mich langsam von Ayako. Ich kam zu jenem Trittbrett Gottes, raufte mir wild die Haare und warf mich zu Boden.

Oh himmlischer Gott!

Ayako weiß nichts. Deshalb hatte sie diese Worte zu mir gesagt. Bitte, bestrafe diese Jungfrau nicht. Beschütze sie bis in alle Ewigkeit in ihrer Reinheit. Und auch mich...

Ach, jedoch... jedoch...

Lieber Gott, was soll ich nur tun? Wie kann ich mich von dieser Pein befreien? Dass ich lebe ist für Ayako die höchste Sünde. Doch wenn ich sterbe, dann füge ich Ayako noch mehr Traurigkeit und Leid zu. Ach, was soll ich nur tun...

Oh, Gott...

Hier bin ich, mit sandverschmierten Haaren und niedergeworfen auf den Felsen. Wenn mein sehnlichster Wunsch nach dem Tod deinem göttlichen Willen entsprechen sollte, dann übergib mein Leben sofort dem tödlichen Blitz. Ach, du unergründlicher und allmächtiger Gott! Bitte, lass mich Deinen Namen anbeten. Gib auf der Erde ein Zeichen...

Doch der Gott gab kein Zeichen. Im indigoblauen Himmel schwebten nur die weiß leuchtenden Wolken wie Fäden... unter der Klippe tauchten nur ab und zu zwischen den schneeweiß sich kräuselnden unruhigen Wellen die Schwänze und Flossen der spielenden und sich foppenden Haie auf.

Während ich unendlich lange in den blauen und bodenlosen Abgrund blickte, begannen meine Augen irgendwann zu flattern. Ich schwankte unversehens und fiel beinahe in die an die Felsen brandenden schäumenden Wellen, doch riss ich mich im letzten Moment zusammen und blieb am Klippenrand stehen... Ohne nachzudenken sprang ich plötzlich an den höchsten Punkt der

Klippe zurück, warf kurzentschlossen den auf dem Gipfel stehenden Stock und das an dessen Ende befestigte trockene Kokosblatt um und schleuderte diese in den weit unter mir liegenden Abgrund.

„Nun ist es gut. Auf diese Weise wird, auch wenn ein Rettungsboot kommen sollte, dieses wohl vorbeifahren.“

So dachte ich, und grölend und höhnisch lachend rannte ich wie ein zurückgelassener Wolf von der Klippe herunter und in die Hütte hinein, nahm die bei den Psalmen aufgeschlagene Bibel auf, legte sie auf das Restfeuer, auf dem die Meeresschildkröteneier gebraten worden waren, legte darauf getrocknetes Gras und blies die Flammen an. Danach rief ich mit lautstarker Stimme Ayakos Namen, rannte Richtung Sandstrand und schaute mich um, doch...

Als ich sie erblickte, kniete Ayako auf einem großen Felsen auf einem weit entfernten Kap, das inmitten des Meeres herausragte, und blickte in den großen Himmel empor, als würde sie beten.

\* \* \*

Ich taumelte zwei drei Schritte zurück. Die Göttlichkeit des Rückens der Jungfrau, die auf dem großen purpurnen, von den wilden Wellen umgebenen Felsen die Abendsonne empfing und wie Blut leuchtete...

Sie betete inbrünstig von den goldfarbenen Wellen des Wasserfalls umspült, ohne zu merken, wie die Flut schnell anstieg und die Algen ihre Knie umspülten... welch erhabene... blendend schöne Gestalt...

Mein Körper verhärtete sich wie ein Stein und für einen Augenblick starrte ich sie gedankenlos und mit leeren Augen an. Doch als ich plötzlich Ayakos Entschluss erkannte, erschrak ich und sprang auf. Ich rannte wie verrückt los, rutschte den muschelbewachsenen Felsen hinauf, während ich mir zahllose Schrammen zuzog, und kletterte auf den großen Felsblock auf dem Kap. Ich nahm die wie eine Verrückte tobende, weinende und schreiende Ayako fest in meine beiden Arme, und am ganzen Körper blutverschmiert kamen wir mit Müh und Not zur Hütte zurück.

Doch unsere Hütte war nicht mehr da. Zusammen mit der Bibel und dem getrockneten Gras war sie zu weißem Rauch geworden und weit im blauen Himmel verschwunden.

\* \* \*

Danach wurden wir beide – unsere Körper und Seelen – in eine wahrhaftige Finsternis getrieben. Wir trauerten bei Nacht und bei Tag und knirschten mit



den Zähnen über unser Schicksal. Nicht nur, dass wir uns nicht mehr gegenseitig umarmten, trösteten, anfeuerten, beteten oder trauerten, wir hatten gar das Gefühl, nicht einmal mehr an demselben Ort schlafen zu können.

Das war wohl die Strafe dafür, dass ich die Bibel verbrannt hatte.

In der Nacht flüsterten die Lichter der Sterne, die Laute der Wellen, die Stimmen der Insekten, das Rauschen der Blätter im Wind und der Ton der fallenden Baumfrüchte Worte der Bibel und umschlossen uns beide. Es war, als würden sie Schritt für Schritt auf uns zukommen. Es war ein furchtbares Gefühl, so als würden sie unsere sich voneinander entfernenden und sich quälenden Herzen beobachten kommen, während wir uns weder rühren noch schlummern konnten.

Wenn auf diese Weise die langen, langen Nächte zu Ende gingen und es tagte, folgten darauf gleichermaßen lange, lange Tage. Es dünkte mich, als würden die auf diese Insel herabscheinende Sonne, die singenden Papageien, die tanzenden Paradiesvögel, die Prachtkäfer, die Ameisen, die Kokosnüsse, die Ananas, die Farben der Blumen, der Duft der Gräser, das Meer, die Wolken, der Wind und der Regenbogen, sich alle mit Ayakos blendender Gestalt und dem atemraubenden Duft ihrer Haut vermischen und mich mit tödlicher Kraft aus allen Richtungen wirbelnd-leuchtend umschlingen und angreifen. Aus deren Mitte starteten mich Ayakos verführerischen, von derselben Qual wie ich gefangenen Augen mit einer göttlichen Traurigkeit und einem dämonischen Lächeln unbeweglich und endlos an.

\* \* \*

Da der Bleistift bald zu Ende ist, kann ich nicht mehr lange schreiben. Ich möchte unsere aufrichtigen Herzen, die, obwohl wir all dieses Leid und diesen Schmerz erleben, immer noch den Tadel Gottes fürchten, in dieser Flasche einschließen und ins Meer werfen, bevor wir vielleicht bereits morgen den Versuchungen des Teufels erliegen. Solange wenigstens unsere beiden Körper noch rein sind...

\* \* \*

Gott... während wir diesen Schmerz erleben, haben wir beide uns keinerlei Krankheiten zugezogen, werden jeden Tag praller und wachsen gesund, kräftig und schön heran, während wir uns dem reinen Wind, dem Wasser, der üppigen Nahrung und den schönen, fröhlichen Blumen und Vögeln dieser Insel hingeben...

Ach, was ist das für eine fürchterliche Qual. Diese schöne, fröhliche Insel ist nun eine vollkommene Hölle.

Gott. Gott. Weshalb tötest Du uns beide nicht einfach?

Aufzeichnungen von Tarō

#### Inhalt der dritten Flasche

MUTTER, VATER. WIR BEIDEN GESCHWISTER LEBEN AUF DIESER INSEL IN EINTRACHT UND GESUND. BITTE KOMMT UNS SCHNELL RETTEN.

Ichikawa Tarō

ICHIKAWA AYAKO

#### Nachwort

Bestimmte Werke, wie etwa Ingeborg Bachmanns *Malina*, sind zugänglicher, wenn man zunächst deren Nachworte liest. Bei der hier übersetzten Kurzgeschichte von Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1889–1936) hingegen würde die vorgängige Lektüre von analytischen Erläuterungen das Lesevergnügen maßgeblich beeinträchtigen. Denn das Werk lebt gerade davon, dass der Leser die vom Autor bewusst ungeordnet ausgelegten Puzzleteile selbst zusammensetzt und sich dadurch an der Vollendung der Erzählung mitbeteiligt. Aus diesem Grund wurde die Erzählung den nun folgenden Erläuterungen bewusst vorangestellt.

Yumeno Kyūsaku, im Jahr 1889 als Sugiyama Taidō 杉山泰道 (auch: Yasumichi) in der Nähe von Fukuoka geboren, gehört zu den weniger bekannten Schriftstellern der Zwischenkriegszeit. Sein Vater, Sugiyama Shigemaru 杉山茂丸 (1864–1935) war ein namhafter Ultranationalist, der sich bereits im Chinesisch-Japanischen und Russisch-Japanischen Krieg für die Sache Japans stark gemacht hatte und aktiv in der rechtsextremen Bewegung Genyōsha 玄洋社 (Schwarzer-Ozean-Gesellschaft) war. Yumeno Kyūsaku unterhielt ein schwieriges Verhältnis zu seinem Vater, der seine literarischen Aktivitäten ablehnte. Dessen Verhöhnung seiner Literatur soll ihn maßgeblich dazu bewogen

haben, sich den Schriftstellernamen Yumeno Kyūsaku zuzulegen, ein Ausdruck, der im Hakata-Dialekt soviel wie „zielloser Tagträumer“<sup>1</sup> (wörtlich: ewiger Traumschaffer<sup>2</sup>) bedeutet. Wie Sagiya Ikuko 鷺山郁子 aufzeigt, war dieses Pseudonym zwar selbstironisch, doch verbarg sich dahinter ein tiefes Misstrauen gegen durch pragmatische Prinzipien definierte soziale Werte.<sup>3</sup> Die politische Orientierung seines Vaters scheint Yumeno Kyūsaku aber dennoch nicht ganz unberührt gelassen zu haben. Anders als viele seiner literarischen Zeitgenossen vermochte er sich nie für den Marxismus zu erwärmen und zeigte sich Errungenschaften der westlichen Moderne gegenüber kritisch. Itō Riwa 伊藤里和 weist allerdings anhand von Kyūsakus Tagebüchern nach, dass dieser den Marxismus nicht grundsätzlich ablehnte, sondern gewisse Elemente wie wirtschaftliche Gerechtigkeit und Stabilität durchaus guthieß.<sup>4</sup> Allerdings lehnte er den Materialismus ab, denn, so monierte Kyūsaku, der materialistische Pragmatismus der Zivilisation der Moderne, repräsentiert durch bourgeoises Denken, Ästhetizismus und Nonchalance, habe die alte geistige Kultur Japans mit ihren konfuzianisch geprägten Werten wie Religion, Pflicht, Loyalität, Pietät sowie zwischengeschlechtliche Treue zerstört.<sup>5</sup> Den kulturellen Verfall führte er somit wie viele seiner Zeitgenossen auf die allzu schnelle Modernisierung Japans zurück.<sup>6</sup> Als Alternative plädierte er für die Herausbildung eines gemeinnützigen (*kōyū*) Geistes. So war Kyūsaku politisch eher der konservativen Seite zuzuordnen und war somit ein Außenseiter innerhalb der Literaturszene seiner Zeit.<sup>7</sup>

Yumeno Kyūsaku studierte an der Keiō Universität, brach sein Studium aber trotz exzellenter Leistungen bereits nach zwei Jahren wieder ab. Danach war er zunächst Bauer, dann Zen-Mönch, Verwalter einer Fabrik seines Vaters,

1 Sugiyama Tatsumaru 杉山龍丸, „Yumeno Kyūsaku no shōgai 夢野久作の生涯“, in: Nishihara Kazumi 西原和海 (Hg.): *Yumeno Kyūsaku no sekai 夢野久作の世界*, Tōkyō: Chūseikisha 1991, 212–245, hier: 231, zitiert nach Yiu (2013: 240).

2 Sagiya (1990: 113).

3 Ibid.

4 Itō (2006: 1, 5–6).

5 Yumeno Kyūsaku 夢野久作, *Yumeno Kyūsaku no nikki 夢野久作日記*, Sugiyama Tatsumaru 杉山龍丸 (Hg.), Fukuoka: Ashi Shobō 1976: 9, zit. nach Itō (2006: 4).

6 Siehe Itō (2006: 5).

7 Tyler (2008: 303). Yumeno Kyūsakus Abneigung gegen den Bolschewismus zeigt sich u.a. in seiner Erzählung *Shigo no koi 死後の恋* (Liebe nach dem Tod, 1928), welche unter dem Titel *Love after Death* in die englische Sprache übersetzt wurde. Siehe *ibid.*: 303–320.

Postdirektor in seiner Geburtsstadt sowie Reporter für die Zeitung *Kyūshū Nippō* 九州日報.<sup>8</sup> Im Jahr 1926 legte er im Rahmen eines Wettbewerbs der namhaften Zeitschrift *Shinseinen* 新青年 (Neue Jugend) sein Debütwerk *Ayakashi no tsuzumi* あやかしの鼓 (Die unheimliche Handtrommel) vor, für das er den zweiten Preis erhielt. Die Kurzgeschichte wurde dahingehend gelobt, dass sie „ein Gefühl der Schönheit“<sup>9</sup> hinterlasse. Der erste Preis, blieb ihm in erster Linie aufgrund des vernichtenden Urteils von Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1894–1965), einem damals bereits etablierten Kriminalautor, verwehrt.<sup>10</sup> Edogawa Ranpos kritische Haltung ändert sich allerdings zwei Jahre später, als Kyūsaku die Erzählung *Oshie no kiseki* 押絵の奇蹟 (Das Wunder des Brokatbilds, 1929) vorlegte, von der sich Ranpo sehr angetan zeigte.<sup>11</sup> Es war denn auch dieses Werk, das Yumeno Kyūsaku laut seinem Sohn Sugiyama Tatsumaru 杉山龍丸 (1919–1987) als sein eigentliches Debütwerk betrachtete.<sup>12</sup>

Yumeno Kyūsakus bekanntestes Werk ist allerdings der aus eigenen Mitteln publizierte umfangreiche Roman *Dogura magura* ドグラ・マグラ aus dem Jahr 1935, an dem der Autor über zehn Jahre gearbeitet haben soll.<sup>13</sup> Es handelt von einem Amnesiekranken, der in der psychiatrischen Klinik der Kaiserlichen Universität Kyūshū von zwei rivalisierenden Ärzten behandelt wird, die ihm mitteilen, er sei ein Serienmörder mit chinesischen Vorfahren namens Kure Ichirō, der sowohl seine Mutter als auch seine Verlobte umgebracht habe, und die mittels psychisch qualvoller Experimente versuchen, sein Gedächtnis wieder herzustellen. Die Erzählung ist aus der Sicht des Protagonisten geschrieben, der versucht, seine Identität wiederzufinden und schließlich realisiert, dass er ein Fötus ist, der die ganze Geschichte nur geträumt hat, wobei dieser Traum auch prognostisch ausgelegt werden kann, indem er sein unausweichliches vorprogrammiertes Schicksal als Mörder vorauszeichnet.<sup>14</sup>

8 Siehe Tsurumi (1989: 8), Sagiyama (1990: 112), Tyler (2008: 303).

9 Siehe Clerici (2016: 440).

10 Siehe *ibid.* (2016: 439–440).

11 Edogawa Ranpo 江戸川乱歩 (1929). „Shinshun hekitō no kanso: ‚Oshie no kiseki‘ doku-go 新春劈頭の感想—「押絵の奇蹟」独語“, in: *Shinseinen* 新青年 10 (Februar) 1929: 136–138, hier: 136, zit. nach Clerici (2016: 451).

12 Siehe Clerici (2016: 446).

13 Siehe Sagiyama (1990: 113). *Dogura magura* ist Nagasaki Dialekt und soll „Schwindel des Labyrinths“ oder „Befangenheit und Befremdung“ bedeuten. Siehe *ibid.*

14 Nakamura (2002: 374).

*Dogura magura* erhielt bei seiner Publikation zunächst wenig Aufmerksamkeit, aber heute wird der Roman als Kyūsakus Opus magnum gehandelt.<sup>15</sup> Er gilt als Vorläufer der modernen japanischen Schauerliteratur und wird den „mad science murders“, einem Subgenre der Kriminalliteratur zugeordnet.<sup>16</sup> Aufgrund der Behandlung von psychologischen Themen wird er gar als wichtiger Beitrag zur Kindespsychologie und Embryologie betrachtet.<sup>17</sup>

Gemäß Selbstaussagen des Erzählers Kure Ichirō, der *Dogura magura* selbst verfasst haben soll, handelt es sich bei dem Werk um einen „extrem seltsamen Text voll von Wissenschaft, neugieriger Jagd, Erotizismus, Detektiv-Geschmack und Nonsense-Färbung sowie einer Vorliebe für das Mysteriöse in einer grellen Struktur, die nur von einem Wahnsinnigen geschrieben sein kann“<sup>18</sup>, um eine Art „Hölle im Gehirn“.<sup>19</sup> Das zentrale Thema des Werks ist das Verhältnis von Wissenschaft und Ethik, eine Thematik, die in der Literatur der Zwischenkriegszeit häufig behandelt wird. Kawana Sari vermutet aufgrund verschiedener gemeinsamer Elemente, dass Kyūsaku womöglich von *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920) inspiriert war, dessen Verfilmung durch Robert Wiene (1873–1938) in Japan großes Aufsehen erregte.<sup>20</sup> Das erhöhte Interesse am Thema Wissenschaft setzt Kawana in Zusammenhang zur wachsenden Rolle, welche die Wissenschaft in Japans politischer und militärischer Ideologie spielte.<sup>21</sup> In der Zwischenkriegszeit repräsentierte die Technologie nicht nur Fortschritt, sondern auch Angst, welche sich in der Literatur Ausdruck verschaffte.<sup>22</sup> So werden, wie auch in *Dogura magura*, Wissenschaftler oft als Wahnsinnige dargestellt, die keine Mittel scheuen, um ihre akademischen Ziele zu erreichen.<sup>23</sup> *Dogura magura* wird deshalb zuweilen als vergeblicher Ver-

---

15 Sagiyama (1990: 114), Nakamura (2002: 365).

16 Kawana (2005: 85).

17 Nakamura (2002: 365).

18 Yumeno Kyūsaku 夢野久作, *Dogura magura* ドグラ・マグラ, in: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集, Bd. 4, Tōkyō: San'ichi Shobō 1969 [1935]: 52, zit. nach Clerici (2016: 455).

19 Tyler (2008: 304).

20 Kawana (2005): 106–109.

21 Ibid.: 119.

22 Nakamura (2002: 366).

23 Kawana (2005: 89–90).

such Ichirōs gelesen, die natürliche, nicht-mechanische Welt wiederherzustellen.<sup>24</sup> Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (1922–2015) liest den Protagonisten Kure Ichirō gar als „Anti-Roboter“ (*hi-robotto*), der nach dem im mechanischen Zeitalter verloren gegangenen menschlichen Geist sucht und der Dominanz des Artifiziiellen einen Widerstand entgegensetzt.<sup>25</sup>

Nakamura Miri 中村美理 zufolge steht Kyūsakus Angstdiskurs in engem Zusammenhang zu seinem Gefühl von Nationalismus, denn die Wissenschaft in *Dogura magura* stehe stellvertretend für den Westen. Das Unheimliche im Roman werde somit verbunden mit einer ausländischen Bedrohung, welche das Individuum und die Nation als Ganzes bedrohten.<sup>26</sup> Kyūsaku selbst äußerte sich gegenüber der Wissenschaft und Technik verschiedentlich kritisch. In einem Brief an den Schriftsteller Kōga Saburō 甲賀三郎 (1893–1945) aus dem Jahr 1935 beispielsweise definiert er die Wissenschaft als Import des Westens, die die japanische Kultur zerstört habe und bezeichnet die Wissenschaftler als ängstliche Bürokraten, welche sich gegen die Götter und die Moral stellten. Die von ihnen geschaffenen Maschinen seien kriminelle Waffen, die Gott und die Natur untergraben würden.<sup>27</sup> Westliche Wissenschaft wird bei Kyūsaku somit zu einer „dunklen Kraft“, welche der japanischen Kultur entgegengestellt wird.<sup>28</sup> In der Detektivliteratur sieht Kyūsaku ein Mittel, die Angst gegenüber einer verwissenschaftlichten Kultur zum Ausdruck zu bringen und den Leser zum Schauern zu bringen.<sup>29</sup> *Dogura magura* bedient sich somit bewusst des Motivs des verrückten Wissenschaftlers, um, wie Kawana herausstreicht, das weitverbreitete Vertrauen in die Wissenschaft zu kritisieren und auf die Inkompatibilität zwischen Forschung und Ethik hinzuweisen.<sup>30</sup>

Yumeno Kyūsaku starb bereits kurz nach der Veröffentlichung seines Opus magnum im Jahr 1936, im Alter von 47 Jahren. Er wurde nach seinem Tod zunächst weitgehend vergessen. Erst in den 1960er Jahren mit dem Aufkommen der Sub- und Gegenkultur der Neoavantgarde, erwachte das Interesse an seinen Werken wieder,<sup>31</sup> was eine breite Kyūsaku-Forschung einleitete und

---

24 Nakamura (2002: 374).

25 Tsurumi (1989: 260–261).

26 Nakamura (2002: 368).

27 Yumeno (2002 [1935]: 73, siehe auch Nakamura (2002: 375).

28 Nakamura (2002: 368).

29 Yumeno (2002 [1935]: 74).

30 Kawana (2005: 90).

31 Clerici (2016: 441).

die Publikation von zwei Gesamtausgaben zur Folge hatte. Wie Nathen Clerici aufzeigt, war es die Ambiguität seiner Erzähler und das Fehlen einer Diagnose von Verrücktheit, welche das Interesse der Neoavantgarde an Kyūsakus Erzählungen schürte: „Kyūsaku’s texts engaged readers from the point of view of the oppressed (or suppressed), and he asked readers to identify with these desperate protagonists.“<sup>32</sup> Die Leser sahen in seinen Werken somit eine „Ästhetik der Marginalität“, welche zu den Subversiven und Radikalen spricht.<sup>33</sup> Eingeleitet wurde das neue Interesse an Yumeno Kyūsaku maßgeblich von Tsurumi Shunsuke, einem der führenden „progressiven Intellektuellen“ (*shinpoteki chishiki-jin* 進歩的知識人) der Nachkriegszeit. Zwar bezeichnete er Yumeno Kyūsaku als Amateur-Schriftsteller (*amachua sakka* アマチュア作家),<sup>34</sup> zeigte sich aber nichtsdestotrotz fasziniert durch dessen Werke. Dieses Interesse eines Linksintellektuellen an einem politisch konservativen Schriftsteller ist bemerkenswert. Allerdings scheint Tsurumi Shunsuke Yumeno Kyūsaku nicht als solchen wahrgenommen zu haben, denn im Vorwort seiner Monographie betont er, es sei gerade der Gegensatz zur nationalistischen Atmosphäre der 1930er Jahre, die ihn an Kyūsakus Erzählungen maßgeblich faszinierten.<sup>35</sup> Auch andere Interpreten, wie Yura Kimiyoshi 由良君美, distanzieren sich dezidiert von einer politischen Gleichsetzung von Yumeno Kyūsaku zur politischen Orientierung seines Vaters und sehen in seiner Literatur im Gegenteil eine Form von Universalismus, einen Versuch, auf das schwer zu lösenden Rätsel der wahren Gestalt des menschlichen Wesens vorzudringen.<sup>36</sup>

Yumeno Kyūsaku ist bekannt für seinen Avantgardismus und seine imaginativen, bizarren und zuweilen grausigen Erzählungen. Er wird deshalb in der Regel der sogenannten *eroguro nansensu* エログロナンセンス Literatur zugeordnet, welche in der Zwischenkriegszeit aufkam. Es handelt sich in James Reicherts Worten um ein „prewar, bourgeois cultural phenomenon that devoted itself to explorations of the deviant, the bizarre, and the ridiculous.“<sup>37</sup> Des Weiteren werden Kyūsakus Werke dem Subgenre der unorthodoxen Detektivliteratur, den sogenannten *henkaku tantei shōsetsu* 変格探偵小説 zugerechnet, ein Begriff, der sich in den 1920er Jahren in Absetzung zum orthodoxen *honkaku*

---

32 Ibid.: 455.

33 Ibid.: 460.

34 Tsurumi (1989: 14).

35 Ibid: 9.

36 Yura (1970: 24–25).

37 Reichert (2001: 114).

*tantei shōsetsu* 本格探偵小説 herausgebildet hatte, um Kriminalromane zu bezeichnen, deren Gewicht nicht in erster Linie auf der rationellen Entschlüsselung eines Rätsels liegt, sondern in der Schaffung einer mysteriösen oder bizarren Atmosphäre.<sup>38</sup> Wie Clerici festhält, ist dieses Verfahren eine „Ästhetik der Marginalität“, ein Mittel, die Unbehagen des modernen Lebens zum Ausdruck zu bringen, wie beispielsweise die Technik. Anders als die orthodoxen Detektivgeschichten, welche vom Leser wissenschaftliche, rationale Logik fordern, provozieren die *henkaku*-Detektivromane eine affektive Reaktion. Das Gewicht liegt somit weniger auf dem Plot, sondern auf der instinktiven Aufregung, die den Leser während der Lektüre erfasst.<sup>39</sup> Ähnlich wie in den Romanen der Neosensualisten (Shinkankakuha 新感覚派) liegt der Fokus also auf der sensuellen Reaktion des Rezipienten.<sup>40</sup> Da die *henkaku*-Detektivromane oft wissenschaftliche Themen behandeln, wird dieses Subgenre heute als Vorreiter der japanischen Science Fiction Literatur angesehen.<sup>41</sup> Kyūsakus Erzählungen reihen sich dieser Charakterisierung des *eroguro nansensu* und des *henkaku tantei shōsetsu* prototypisch ein: Sie appellieren weniger an den Intellekt, sondern an die intuitive Reaktion des Lesers und hinterlassen, wie Clerici herausstreicht, oft ein Gefühl des Unbehagens.<sup>42</sup>

Bezüge werden auch zum Begriff des *hentai*, des Abnormalen gezogen, ein Begriff der Anfang des 20. Jahrhunderts in der Psychologie rege diskutiert wurde. Yumeno Kyūsakus Werke zeigen eine tiefe Faszination mit den Tiefen der menschlichen Psyche, mit der fließenden Grenze zwischen Traum, Wahn und Realität, und viele seiner Charaktere sind geistig verwirrt.<sup>43</sup> Bezeichnenderweise verwendet Kyūsaku in den Titeln seiner Erzählungen oft das Wort *kichigai* (wahnsinnig). Wie Angela Yiu vermerkt, zeigen Kyūsakus Werke zudem auch eine Faszination mit geschlossenen und begrenzten Räumen, wie Psychiatrien, abgelegenen Orten oder Briefen: „His stories feature a space sealed off from the rest of the world physically and temporally, a world governed by its own rules in every aspect and challenges conventional understanding of normality.“<sup>44</sup> Trotz des skurril-grotesken, verrückten, psychotischen und in

---

38 Clerici (2016: 439).

39 Ibid.: 440.

40 Ibid.: 452.

41 Nakamura (2002: 364).

42 Clerici (2016: 440).

43 Tyler (2008: 305), Clerici (2016: 453).

44 Yiu (2013: 240–241).



sich geschlossenen Charakters der imaginativen Welten in Yumeno Kyūsakus Erzählungen, für die das Wort „nonsens“, „abnormal“ oder „verrückt“ durchaus zutreffen, enthalten Kyūsakus Werke aber durchaus gesellschaftskritische Züge. Wie Clerici vermerkt, laden der Humor, die Gewalt, die Erotik und das Groteske in seinen Geschichten den Leser dazu ein, sich den Ängsten des modernen Lebens im Bereich der Sensualität selbst zu stellen.<sup>45</sup>

Die hier erstmals in deutscher Übersetzung vorgelegte Erzählung *Binzume jigoku* 瓶詰地獄 (Die Hölle in der Flasche), die Geschichte von zwei Geschwistern, Tarō und Ayako<sup>46</sup>, die sich in zartem Alter auf einer einsamen Insel ausgesetzt finden, dort heranwachsen und ein inzestuöses Verhältnis beginnen, das sie schließlich zum Entschluss treibt, in die tiefen Fluten des Meeres zu stürzen, vereint prototypisch die spezifischen Charakteristika von Yumeno Kyūsakus Literatur. Das Werk, das Kyūsaku gemäß Tagebucheinträgen innerhalb von nur acht Tagen geschrieben haben soll,<sup>47</sup> wurde zunächst unter dem Titel *Binzume no jigoku* 瓶詰の地獄 in der Zeitschrift *Ryōki* 猟奇 (Der neugierige Jäger) im Oktober 1928 publiziert und gilt als eines seiner Meisterwerke.<sup>48</sup> 1929 fand die Erzählung Aufnahme in die Kriminalromanreihe *Nihon tantei shōsetsushū* 日本探偵小説集 des Verlags Kaizōsha 改造社, wobei der Autor kleinere Änderungen vornahm. So versah er die chinesischen Schriftzeichen mit zahlreichen Lesehilfen (*furigana/rubi*), die teilweise eine andere Lesung vorschlagen als die Schriftzeichen suggerieren, wodurch eine sprachliche Doppelschichtigkeit geschaffen wird, die den/die Übersetzer/in teilweise in Verlegenheit bringt. Außerdem schrieb er den Text auch stellenweise inhaltlich um. Für eine weitere Publikation in der Erzählsammlung *Nihon shōsetsu bunko* 日本小説文庫 des Verlags Shun'yōdō 春陽堂 im Jahr 1933 änderte er den Titel von *Binzume no jigoku* zu *Binzume jigoku* um und nahm weitere kleinere Veränderungen vor.<sup>49</sup> Yamane Shōko 山根祥子 zufolge wirkt dieser neue, nur aus vier chinesischen Schriftzeichen zusammengesetzte Titel

---

45 Clerici (2016: 459).

46 Itō Riwa (2006: 1) weist darauf hin, dass Yumeno Kyūsaku eine Halbschwester namens Ayako hatte und deshalb biographische Bezüge nicht ganz ausgeschlossen werden können.

47 Itō (2006: 4).

48 Siehe *ibid.*: 1, Ōshima (2013: 114), Yamane (2017: 70).

49 Siehe Ōshima (2013: 113), Yamane (2017: 70).

optisch kompakter, wodurch die Gestalt der fest geschlossenen Flaschen zum Ausdruck gebracht werde.<sup>50</sup>

Die Konzeption der Erzählung in Monolog- und Briefform ist, wie Angela Yiu aufzeigt, typisch für Yumeno Kyūsakus Stil.<sup>51</sup> Die Vorliebe für den Briefstil scheint teilweise in Kyūsakus Biographie zu wurzeln: Wie er in Kindheitserinnerungen vermerkt, war er jedes Mal aufgeregt, wenn der Postmann die Post brachte, da er von Neugierde getrieben wurde, woher die Briefe kamen.<sup>52</sup> Wie Ōshima Kozue 大島梢 betont, liebte es Kyūsaku, mit dem Briefstil die Imagination der Leser zu reizen.<sup>53</sup>

Effektiv ist insbesondere die Reihenfolge der Präsentation der einzelnen Briefe, deren Verfasserzeit in der üblichen Werkinterpretation der Anordnung genau entgegengesetzt ist (*jikanteki gyakkōsei* 時間的逆行性),<sup>54</sup> so dass für den Leser bei der Lektüre zunächst der Eindruck entsteht, als würden die beiden Geschwister jünger werden,<sup>55</sup> oder als würden sie sich von der Hölle ins Paradies bewegen, wodurch eine Überlagerung von Hölle und Paradies entsteht.<sup>56</sup> Der erste dem Leser präsentierte Brief, ein in chinesischer Amtssprache verfasstes Gemeindeschreiben eines Inseldorfes an das Ozeanforschungsinstitut, bildet den Schluss der erzählten Zeit und ist vermutlich etliche Jahre nach den drei Flaschenpostbriefen verfasst. Der erste vorgelegte Flaschenpostbrief der Geschwister wurde als letzter, kurz vor dem angekündigten Freitod des Geschwisterpaars geschrieben, der zweite davor und der dritte als erstes, kurz nachdem die Kinder an die einsame Insel angetrieben wurden.<sup>57</sup> Dadurch erfahren wir das Ende zwar zuerst, erst nach Lektüre der ganzen Erzählung sind

---

50 Yamane (2017: 76).

51 Yiu (2013: 240).

52 Yumeno Kyūsaku 夢野久作, „Nansensu ナンセンス“, in: *Ryōki* 1929 (Aug.), zit. nach Ōshima (2013: 112–113).

53 Ōshima (2013: 113).

54 Etō (2002: 52).

55 Ōshima (2013: 115).

56 Koganezawa (2010: 68).

57 Ōshima (2013: 116–117) und Odaira (2009: 58–59) zufolge ergeben sich in dieser Reihenfolge allerdings Widersprüche. Der Hinweis in Brief 2, dass der Bleistift nun bald zu Ende gehe, sei nicht mit der Länge von dem erst danach geschriebenen Brief 1 vereinbar. Ōshima und Odaira schlagen deshalb die Möglichkeit vor, dass Brief 2 in zwei Teilen mit einem zeitlichen Unterbruch verfasst wurde. Als Indiz weist Ōshima auf das Wort *gokurakuchō* (Paradiesvogel) hin, das zuerst in der Silbenschrift Katakana und

wir aber in der Lage, die einzelnen Briefe chronologisch in die richtige Reihenfolge zu stellen und die Geschichte zusammenzusetzen, wobei verschiedene Narrative möglich sind.<sup>58</sup> Durch diese Konzeption gibt der Autor dem Leser die Zusammensetzung und Lesart des Werks gleichsam in die Hand, ein Verfahren, dass Yumeno Kyūsaku auch in anderen Werken wie *Kichigai jigoku* キチガイ地獄 (Hölle des Wahnsinns, 1932) oder *Dogura magura* anwendet.<sup>59</sup>

Die Reihenfolge der Flaschenpostbriefe erschließt sich uns nicht nur aus deren Inhalt, sondern auch aus deren Schreibstil, der einen Alterungs- respektive Lernprozess erkennen lässt. Der zuerst geschriebene Flaschenpostbrief 3 ist in einer „kindlichen Sprache“ (*yōjigo* 幼児語)<sup>60</sup> fast durchgehend in Katakana verfasst, während die Flaschenpostbriefe 2 und 3 dann graduell mehr chinesische Schriftzeichen verwenden. Auch dadurch entsteht zunächst der Eindruck, als würden sich die Verfasser der Briefe verjüngen.<sup>61</sup> Auffallend ist zudem der biblische Jargon der beiden später verfassten Briefe, was darauf zurückzuführen ist, dass die Bibel das einzige Buch ist, das den Geschwistern zur Hand ist.

Die dem Leser präsentierte Reihenfolge entspricht Ōshima zufolge möglicherweise derjenigen, in welcher die Flaschen im Ozeanforschungsinstitut geöffnet wurden und ist somit zumindest dem äußeren Schein nach zufällig.<sup>62</sup> Sie wurde aber von Yumeno Kyūsaku bewusst so gewählt, um Spannung zu generieren. Durch diese Anordnung, so Yiu, werde eine Atmosphäre der Angst und Romantik geschaffen.<sup>63</sup> Effektiv ist auch die Platzierung des chinesischen

---

später mit chinesischen Schriftzeichen geschrieben ist, was eine zeitliche Distanz respektive eine Entwicklung der Schreibfertigkeit des Protagonisten impliziere. Aber selbst in dieser Interpretation bleiben einige Widersprüche bestehen, so dass Ōshima schlussfolgert, die Erzählung sei letztlich nicht schlüssig und lasse den Leser mit einem Rätsel zurück. Odaira (2009: 58–59) nennt in ihrem Aufsatz noch weitere Anordnungsmöglichkeiten. Auch Murakami Mai (2015) untersucht in ihrem Aufsatz im Detail die Anordnung der Briefe und deren Variationsmöglichkeiten. Auf Widersprüche weisen auch Yura (1970) und Itō (2006: 3) hin.

58 Yamane (2017: 75–76). Odaira (2009: 59–60) schlägt gar die etwas abenteuerliche Lesart vor, dass die beiden Geschwister zusammen ein Kind hatten.

59 Itō (2006: 2).

60 Etō (2002: 58). In der Zwischenkriegszeit lernte man in der Schule zunächst Katakana und dann erst Hiragana. Siehe *ibid.*

61 Murakami (2015: 62).

62 Ōshima (2013: 115).

63 Yiu (2013: 141).

Amtsbriefes ganz am Anfang. Dadurch wird ein Kontrast zwischen der wissenschaftlichen, bürokratischen Haltung des Forschungsinstituts, das sich letztlich gar nicht für den Inhalt, sondern nur für die Verfasserzeit und den Treibweg der Flaschen interessiert, das heißt zwischen der äußeren, kalten und entfremdeten Welt und dem tragischen Inhalt der drei Falschenpostbriefe, respektive der dramatischen menschlichen Erlebnisse der auf der einsamen Insel ausgesetzten Protagonisten geschaffen.<sup>64</sup> Das Auffinden der Flaschen wird dadurch gleichsam überflüssig und verstärkt die Tragik der Geschichte: die Außenwelt ist gegenüber dem Schicksal der beiden Geschwister nicht nur indifferent, sondern sie dekonstruiert auch das Bild, welches die beiden Geschwister von dieser „äußeren“ Welt haben, die diese mittels der in der Bibel vorgegebenen ethischen Regeln imaginieren. Dadurch, so Koganezawa Tōru 小金沢透, entsteht eine Kluft zwischen der vorgestellten und realen Gesellschaft, denn deren Blick richtet sich nicht auf die biblische Sünde des Inzests, sondern ist lediglich wissenschaftlich motiviert. Die „Sünde“ degradiert somit auf tragische Weise zu einem Phänomen im Kopf der Geschwister.<sup>65</sup>

Diese Erzählstruktur durch die spezifische Anordnung der vier Briefe wurde seitens der Kyūsaku-Forschung vielseitig bewundert. Der Kriminalautor Ōshita Udaru 大下宇陀児 (1896–1966) soll diese Technik als verblüffenden „Trick“ mit einem „hunderprozentigen Effekt“ bezeichnet und mit leichtem Anflug von Neid vermerkt haben: „Ich kann mir vorstellen, als hätte ich es mit eigenen Augen gesehen, welche Freude und Aufregung Kyūsaku empfunden haben muss, als er diese Idee hatte. Zweifellos war er vor Jubel ganz aufgeregt. Diese Freude unterdrückend ließ er seinen Pinsel fliegen und kreierte eine dermaßen wundervolle Erzählung in ihrer ebenso wunderbaren Kürze.“<sup>66</sup> Yumeno Kyūsakus Sohn zufolge soll er hierbei von einem realen Erlebnis inspiriert worden sein: Eines Sommertages fand Kyūsaku zwischen den Fluten in der Nähe eines Strandes eine Flasche von der er dachte, es könne sich womöglich um eine Flasche für die Erforschung der Meeresströmung handeln.<sup>67</sup>

In der Sekundärliteratur werden neben der Reihenfolge der Briefe auch deren Adressat und das Motiv für deren Verfassung, respektive deren Funktion

64 Sagiya (1990: 115), Etō (2002: 52).

65 Koganezawa (2010: 65–68). Koganezawa sieht auch eine durch das Meer verursachte zeitliche Kluft in der Kommunikation zwischen der Flaschenpost und deren Empfänger.

66 Ōshita Udaru 大下宇陀児, „Utsukushii Kyūsaku no yume – ‚Binzume jigoku‘ kaisetsu 美しい久作の夢 – 「瓶詰地獄」解説“, in: *Hōseki* 宝石 1954 (April), zit. nach Ōshima (2013: 114). Siehe auch Sagiya (1990: 114).

67 Siehe Sugiyama (1984: 1–2), zit. nach Sagiya (1990: 114), siehe auch Etō (2002: 55).

innerhalb der Diegese behandelt. Während der zuerst vermutlich von Tarō geschriebene Brief 3 an die Eltern adressiert ist und zum Ziel hat, gerettet zu werden und in die Gesellschaft zurückzukehren, also eine Art SOS darstellt,<sup>68</sup> ist der ebenfalls von Tarō verfasste Brief 2 an Gott gerichtet, mit dem Ziel, von der Sünde der sexuellen Begierde Vergebung zu erhalten, und kann als eine Art Beichte gelesen werden, wobei die Flasche gleichsam den Beichtvater symbolisiert.<sup>69</sup> Ōshima zufolge gründet das Gefühl der Sünde allerdings weniger in der Wollust, sondern in dem Schuldgefühl, die Bibel verbrannt zu haben, und dem daraus resultierenden Tadel Gottes.<sup>70</sup> Brief 1 wiederum, bei dem nicht ganz klar ist, wer der Verfasser ist,<sup>71</sup> stellt eine Art „Testament“<sup>72</sup> dar, adressiert nicht nur an die Eltern, sondern an die Gesellschaft respektive die Außenwelt als solche.<sup>73</sup> Ōshima sieht darin einen Akt der Entschuldigung.<sup>74</sup>

Die drei Flaschen haben somit zum Ziel, mit der Außenwelt in Verbindung zu treten<sup>75</sup> und sind aus unterschiedlichen Gründen für die Geschwister wichtig, was sich allein schon daran zeigt, dass sie die existenziell wertvollen Bierflaschen opfern.<sup>76</sup> Gleichzeitig stellt die Außenwelt aber auch eine Bedrohung dar, denn sie repräsentiert soziale Normen, welche die Geschwister durch ihren Inzest verletzt haben. Auch die Bibel stellt, so vermerkt Ōshima, ein solches „Außen“ dar, das die Normen der zivilisierten Welt vorgibt.<sup>77</sup> So wird das Boot mit den Eltern, das schließlich zur Hilfe heraneilt, von den Geschwister nicht als Rettung empfunden, denn es impliziert zugleich die Lüftung des Geheimnisses des Inzests. Das Dampfschiff symbolisiert hierbei gleichsam die Moderne aber auch die Normen der Gesellschaft, welche das Geschwisterpaar aus ihrer funktionierenden geschlossenen Welt herauszureißen droht. So wird die „Rettung“ von der Aussenwelt letztlich im Gegenteil Anstoß zum Selbstmord. Betonung findet die Ernsthaftigkeit dieses Entscheids, von dem wir als

---

68 Murakami (2015: 61), Yamane (2017: 172).

69 Etō (2002: 52), Ōshima (2013: 120), Yamane (2017: 72–73).

70 Ōshima (2013: 123–124).

71 Ōshima vermutet aufgrund des unterschiedlich gelagerten Schuldgefühls in den beiden Briefen, dass Brief 1 von Ayako geschrieben ist. Siehe Ibid.: 125.

72 Suzuki (2008: 55), Koganezawa (2010: 66), Murakami (2015: 61).

73 Yamane (2017: 74).

74 Ōshima (2013: 124).

75 Ibid.: 121.

76 Yamane (2017: 71).

77 Ōshima (2013: 121).

Leser letztlich nicht wissen, ob er tatsächlich realisiert wird, durch das Opfern der dritten und letzten Flasche. Wie Yamane herausstreicht, entfremden sich die beiden Geschwister somit zunehmend von der „normalen“ Welt, so dass eine Rückkehr schließlich nicht mehr möglich ist.<sup>78</sup> So ist es letztlich, wie Koganezawa Tōru herausstreicht, nicht Gott oder die Bibel, vor denen sich die beiden Geschwister am meisten fürchten, sondern die Gesellschaft, welche für die beiden Kinder die in der Bibel dargelegten Werte, Druck und Einengung repräsentiert.<sup>79</sup> Gleichsam im Sinne von Ruth Benedicts (1887–1948) namhaftem Buch *The Chrysanthemum and the Sword* ist es die „Scham vor der Gesellschaft“ und nicht das Gefühl der „Sünde vor Gott“, welche das Handeln letztlich bestimmt.<sup>80</sup> Den beiden Protagonisten bleibt somit die Rückkehr in den Alltag der realen Gesellschaft verwehrt, und das Paradies, das sich für die beiden Geschwister durch die Entwicklung ihrer Sexualität immer mehr zur Hölle entwickelt, bleibt schließlich doch ihr letzter Anhaltspunkt.<sup>81</sup> Da sie, wie Sagiyaama herausstreicht, gegen die „Gesetze der Zivilisation“ verstoßen haben, vermögen sie nicht, auf die weißen Taschentücher, die vom Schiff her geschwenkt werden, zu reagieren. Das Weiße der Taschentücher steht gleichsam für die Keuschheit und Reinheit, welche die beiden durch ihren Inzest nun für immer verloren haben. Sie müssen deshalb fliehen, wie die Insekten und Vögel.<sup>82</sup>

Die Frage, die sich uns in Zusammenhang mit dem Rettungsboot zudem stellt, ist, wie die Geschwister nach Entfernung der Signalfahne auf dem „Trittbrett Gottes“ überhaupt gefunden werden konnten, denn wir wissen durch den Gemeindebrief, dass die drei Flaschen erst viel später alle zusammen und zudem ungeöffnet aufgefunden wurden, wodurch der zuerst abgesandte Brief 3 die Eltern nicht vor dem Verfassen des zuletzt verfassten, das Rettungsboot erwähnenden Briefes 1 erreicht haben kann. Da der Brief zudem gar nicht adressiert war, ist, wie Odaira Maiko 小平麻衣子 festhält, eine Zustellung an den intendierten Adressaten prinzipiell schwer denkbar.<sup>83</sup> In der Sekundärliteratur wird deshalb das Rettungsboot zuweilen als nicht reale Imagination der Geschwister gegenüber der äußeren Welt, respektive als eine Vorstellung der

---

78 Yamane (2017: 72).

79 Koganezawa (2010: 63, 65).

80 Benedict (1989).

81 Yamane (2017: 74).

82 Sagiyaama (1990: 116).

83 Odaira (2009: 57).

Augen der Gesellschaft behandelt.<sup>84</sup> Durch ihre Imagination, so Yura, werden die Geschwister in ihrer Vorstellung in die Gesellschaft zurückgeholt, fallen dadurch in die „Hölle im Gehirn“ (*nōzui no jigoku* 脳髄の地獄) und entscheiden sich für den Freitod. Das Bewusstsein der Sünde der inzestuösen Geschwister entstehe durch das Trugbild, welches die Hölle im Kopf herbeigeführt habe.<sup>85</sup> Yamane sieht diese Lesart gestützt durch den Umstand, dass die Geschwister Brief 1 ins Meer werfen, wo er doch von den Personen im Rettungsboot viel leichter auf der Insel bemerkt worden wäre.<sup>86</sup>

Nebst der zeitlichen Reihenfolge der Flaschen und deren Funktion beschäftigt sich die Sekundärliteratur vor allem mit der Thematik des Inzestes und des Christentums sowie des damit verbundenen Topos des Paradieses.<sup>87</sup> Chūjō Shōhei 中条省平, Etō Masaki 江藤正顕 und Koganezawa Tōru weisen auf Ähnlichkeiten mit dem Topos der Vertreibung aus dem Garten Eden hin.<sup>88</sup> Andere Interpreten wiederum ziehen Parallelen zu utopischen und dystopischen Romanen wie *Utopia* (1516)<sup>89</sup>, *Robinson Crusoe* (1719) oder *Herr der Fliegen* (1954).<sup>90</sup> Die abgelegene Insel, von der wir weder wissen wo sie liegt, noch, wann die Geschwister dort ankommen – was die „Geschichtenhaftigkeit“ der Erzählung unterstreicht<sup>91</sup> – präsentiert sich dem Geschwisterpaar zunächst als Paradies. Sie ist eine zeitlose, abgeschlossene Welt, ein geschlossener Raum (*tojirareta kūkan* 閉じられた空間)<sup>92</sup> fern der Zivilisation. Wie im Alten Testament, wo sich Adam und Eva im Osten von Eden in der Nähe eines

84 Siehe u.a. Yura (1970: 26–27), Yomota (1992: 438), Etō (2002: 52–53), Odaira (2009: 57), Yamane (2017: 74).

85 Yura (1970: 27).

86 Yamane (2017: 74). Murakami weist ebenfalls auf diesen Widerspruch hin, zieht daraus aber andere Schlüsse. Ihm zufolge waren die drei Briefflaschen gar nicht von derselben Person verfasst und ergeben zusammen kein einheitliches Narrativ. Das Werk habe vielmehr zum Ziel, die Abwesenheit eines Narrativs aufzuzeigen. Siehe Murakami (2015: 66–67).

87 Yamane (2017: 70).

88 Etō (2002: 55), Kogane (2010: 62), Chūjō Shōhei 中条省平 (1997), „Bungō ni narabu tekunikku kōza 文豪に学ぶテクニク講座“ In: *Shōsetsu torippā* 小説トリッパー (Sommer), zit. nach Ōshima (2013: 117).

89 Itō (2006: 3).

90 Etō (2002: 53–54).

91 Itō (2006: 3).

92 Suzuki (2008: 56).

Flusses einen Garten bauen, so streicht Ōshima heraus, lassen sich die Geschwister Tarō und Ayako im Osten der Insel in der Nähe einer Quelle nieder.<sup>93</sup> Dennoch führen sie nicht ein vollkommen natürliches Leben, sondern bleiben durch einige wenige Gegenstände, die sie als „kulturelles Gepäck“<sup>94</sup> auf die Insel retten, doch mit der Zivilisation verbunden: ein Bleistift, ein Notizblock, eine Lupe, ein Messer, drei Bierflaschen und eine Bibel, respektive das Neue Testament. Diese ermöglichen ihnen, ein Minimum des zivilisierten Lebens zu erhalten, wie Feuer zu machen, zu Schreiben, ein Haus zu bauen und zu beten. Insbesondere das Neue Testament, welches für die beiden sowohl Gott, Vater, Mutter, als auch Lehrer verkörpert, verleiht ihrem Leben die Regeln, deren Einhaltung sie mit den Normen der äußeren Welt verbindet. Wie Sagiya aufzeigt, gibt ihnen die Bibel einen Anhaltspunkt, der ihnen erlaubt, sich dem Wiedereinstieg in die Welt der Anderen zu vergewissern.<sup>95</sup> Gleichzeitig ist es aber auch die Bibel, welche der freien, paradiesischen Existenz der beiden Geschwister Fesseln anlegt.<sup>96</sup> Die Bibel, die ihnen Erziehung und Bildung ermöglicht, so Etō, öffnet gleichzeitig die Tür für den Eintritt des Teufels, welcher sie schließlich aus dem Paradies vertreibt.<sup>97</sup>

Das Paradies beginnt zu zerbröckeln, als Tarō sexuelle Gefühle zu seiner Schwester entwickelt, die schließlich, so suggeriert Brief 1, zum Inzest führen. Das Thema des Inzests ist, wie Sagiya aufzeigt, ein häufiges Motiv der fantastischen Literatur, man denke an Edgar Allen Poes (1809–1849) Erzählung *The Fall of the House of Usher* (1839), und spielt auch in anderen Werken Kyūsakus wie in *Dogura magura* oder *Oshie no kiseki* eine Rolle.<sup>98</sup> Die metaphorische Vertreibung aus dem Paradies erfolgt aber erst, als Tarō, nachdem er Gott nach einem Zeichen angefleht hat, aber keine Erwiderung erhält, die Bibel verbrennt und dadurch mit den Normen der Außenwelt bricht. Hier findet sich das zentrale Motiv der Erzählung.<sup>99</sup> Der Rücktritt in die normale, zivilisierte Welt der Eltern bleibt den Geschwistern fortan verwehrt. Zurück bleibt eine leere Welt ohne Inhalt und Regeln. Wie Sagiya aufzeigt, zeigt sich dieser Verlust von Werten auch in der Sprache des zuletzt verfassten Brief 1, welcher

---

93 Ōshima (2013: 123).

94 Sagiya (1990: 116), Suzuki (2008: 56).

95 Sagiya (1990: 116).

96 Etō (2002: 54).

97 Ibid.: 58.

98 Sagiya (1990: 115).

99 Etō (2002: 53).



zahlreiche Ausdrücke der Ungewissheit enthält, wie „vielleicht“ (*ōkata*), „es schien“ (*omowareru no deshita*) oder „als wäre es“ (*ka no yō ni*). Nichts ist mehr sicher, und die einst paradiesische Natur wandelt sich zu einer dunklen infernalischen Bedrohung. Die Harmonie mit der äußeren Welt, so streicht Sagiya heraus, erweist sich letztlich als Trug, und nachdem sich Gesetz, Moral und Identität als Illusion erweisen, ist die einzige verbleibende Realität Chaos und Zerstörung.<sup>100</sup> Wie Yamane Shōko aufzeigt, erfolgt in *Binzume jigoku* aufgrund der Abwesenheit Gottes allerdings keine eigentliche Vertreibung aus dem Paradies; die Hölle, die über das Geschwisterpaar hereinbricht, ist im Kopf.<sup>101</sup> Die Hölle in der Flasche, so Yiu, beschreibe die unheimliche Perfektion einer geschlossenen Welt, wenn deren interne Regeln funktionieren, in Gegensatz zum unrettbaren Zusammenbruch dieser Welt wenn diese in Kontakt mit der äußeren Realität kommt.<sup>102</sup>

Die Thematik der Hölle (*jigoku* 地獄) ist ein wiederkehrendes Thema in der Literatur Yumeno Kyūsakus, wie sich bereits im Titel einige seiner anderen Werke zeigt, wie etwa *Kichigai jigoku*, *Jigoku no hana* 地獄の花 (Blume der Hölle, 1934) oder die Kurzgeschichtensammlung *Shōjo jigoku* 少女地獄 (Mädchen-Hölle, 1936).<sup>103</sup> Dies lässt darauf schließen, dass Kyūsaku ein besonderes Interesse für das Höllenmotiv hatte. „Hölle“ ist bei Yumeno allerdings weniger als konkrete, biblische Hölle aufzufassen, sondern steht meist metaphorisch für eine psychische Hölle im Kopf der Protagonisten (*nōzui jigoku*).<sup>104</sup> In dem Aufsatz „Tantei shōsetsu no shinshimei 探偵小説の真使命“ (Die wahre Bestimmung des Detektivromans) betont Kyūsaku, die Aufgabe eines Kriminalromans sei, „den Körper zu zerreißen, die Eingeweide bloßzulegen die Knochen zu bleichen, Blut und Exkremente zu analysieren und über deren Groteske, Schönheit und Hässlichkeit schaudern zu lassen.“<sup>105</sup> Nur: was ist es nun eigentlich, das Tarō die Hölle im Kopf entstehen und die Bibel verbrennen lässt? Ist es wirklich die Angst vor der Sünde des drohenden Inzestes? Suzuki Takamasa 鈴木鷹理 weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass das Inzestverbot Teil des Alten und nicht des Neuen Testament ist und Tarō deshalb

---

100 Sagiya (2013: 117).

101 Yura (1970: 25), Yamane (2017: 72, 76).

102 Yiu (2013: 41).

103 Ōshima (2013: 112).

104 Yura (1970: 25, 27, 29).

105 Yumeno (1992h), zit. nach Ōshima (2013: 112).

gar nicht von der biblischen Sündenhaftigkeit des Inzests wissen könne.<sup>106</sup> Dies wirft die Frage auf, weshalb Kyūsaku den beiden Geschwistern bewusst nur das Neue Testament mit auf die Insel gibt. Wollte er dem Leser im Sinne der Nonsense-Literatur verwirrende Widersprüche auslegen oder kannte er sich mit dem Inhalt der Bibel schlicht nicht genügend aus? Irritierend ist zum Beispiel auch die Erwähnung der Psalmen in der Erzählung, die wie Suzuki und Etō herausstreichen, ebenfalls nicht Teil des Neuen, sondern des Alten Testaments sind.<sup>107</sup> Suzuki weist außerdem darauf hin, dass einige in Brief 2 verwendete Schriftzeichen wie *tori* 禽鳥 (Vogel) nur im Alten Testament vorkommen, was darauf hinweist, dass Yumeno Kyūsaku sowohl auf das Alte als auch das Neue Testament zurückgriff.<sup>108</sup> Da Kyūsaku *Binzume jigoku* mehrmals überarbeitet hat, können Ōshima zufolge Fehler des Autors allerdings ausgeschlossen werden. Ōshima schlägt deshalb vor, dass das Gefühl der Sünde, durch welches Tarō aufgrund seiner sexuellen Gefühle für seine Schwester gebeutelt werde, nicht auf den Inzest zurückzuführen sei, sondern auf die Wollust und sexuelle Begierde als solche, sowie auf die Verunreinigung der Reinheit respektive Jungfräulichkeit von Ayako, ein Thema, das im neuen Testament im Rahmen der unbefleckten Empfängnis der Maria thematisiert wird.<sup>109</sup> Diese These sieht Ōshima in Kyūsakus Tagebuch bestätigt, wo sich dieser über das Thema der weiblichen Reinheit auslässt. Das Gefühl von Sünde, das Tarō empfinde sei deshalb seine sexuelle Begierde für seine Schwester als solche, und weniger der Umstand, dass es sich hierbei um Inzest handelt.<sup>110</sup>

Meiner Meinung nach machen Interpreten wie Suzuki und Ōshima allerdings den Fehler, dass sie *Binzume jigoku*, das vom Autor bewusst als unorthodoxer Kriminalroman, als *henkaku tantei shōsetsu* konzipiert war, mittels von

106 Suzuki (2008: 19, 21). Siehe auch Odaira (2009: 61), Ōshima (2013: 117–118).

107 Suzuki (2008: 19). Etō und Itō weisen allerdings darauf hin, dass im Neuen Testament als Anhang Psalmen beigefügt sind, weshalb es sich hierbei nicht wirklich um einen Widerspruch handelt. Siehe Itō (2006: 64), Etō (2010: 55).

108 Suzuki (2008: 20–21). Murakami Mai vergleicht in ihrem Aufsatz im Detail die Terminologie von *Binzume jigoku* mit einer in der Zwischenkriegszeit in Japan geläufigen Ausgabe der Bibel und kommt zum Schluss, dass Brief 1 und 2 nicht anhand des aus der Bibel erhaltenen Wissens verfasst sein konnten, und zwar weder dem Neuen noch dem Alten Testament, ja, dass sogar 40% der verwendeten Wörter nicht mit der Bibel übereinstimmen. Sie folgert daraus, dass die drei Briefe nicht von derselben Person verfasst sein können. Siehe Murakami (2015: 65–66).

109 Ōshima (2013: 117–119).

110 Ibid.: 118–120. Allerdings verwendet Kyūsaku dort nicht biblische, sondern konfuzianische Begriffe wie Loyalität, Pietät und weibliche Keuschheit (*teisō* 貞操).

Logik wie einen orthodoxen Kriminalroman zu analysieren suchen. Die Struktur des Werks ist zwar so angelegt, dass der Leser die Puzzleteile mittels seiner „Rationalität“ richtig anordnen muss, was sich letztendlich aber als nicht als schlüssig erweist. Oder, in Itō Riwas Worten, die Charakteristik von *Binzume jigoku* ist die Unmöglichkeit von dessen Determination (*kettei fukanō* 決定不可能).<sup>111</sup> Wir treten somit gleichsam in die von Yumeno Kyūsaku gelegte Falle, der uns einerseits zwingt, unsere Rationalität einzusetzen, uns aber an verschiedenen Stellen in die Irre führt. Insofern ist Ōshima recht zu geben, wenn er schlussfolgert, Kyūsaku habe bewusst einen Trick angewandt, um ein nicht lösbares Mysterium zu schaffen, das den Leser in Verlegenheit bringt.<sup>112</sup> Oder, in Odaira Maikos Worten: „Im Zuge der Interpretation haben wir als Anhaltspunkt lediglich drei subjektive Briefe, die uns in einen geschlossenen Leseraum zwingen, der in uns das Gefühl erweckt, als würden wir selbst in einer Art Hölle stecken. Diese vielschichtige Struktur des Textes und der Leseaktion ist bereits im Titel des Werks eingeschlossen.“<sup>113</sup>

Was will uns die Erzählung nun aber sagen? Soll uns wirklich nur ein unlösbares Rätsel im Sinne des *eroguro nansensu* präsentiert werden? Oder steht hinter dieser tragisch-scurrilen Erzählung eine tiefere Botschaft? Klar ist, dass Yumeno Kyūsaku bewusst mit dem Verschwimmen von Vorstellung und Realität spielt. Die Imagination, die die Geschwister durch die Bibel von der äußeren Welt haben, erweist sich als Trug: Die Welt ist eine kalte Welt des Materialismus, des Pragmatismus und der Wissenschaft. Etō Masaaki 江藤正顕 und Itō Riwa weisen in diesem Zusammenhang auf den engen Bezug von *Binzume jigoku* zur japanischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts respektive der Zwischenkriegszeit hin und machen Querverbindungen zum Topos der Utopie, die in Form eines Gegenentwurfs zu einer als unbefriedigend wahrgenommenen Realität ihrer Definition nach gesellschaftskritische Bezüge trägt.<sup>114</sup> Etō zu Beispiel beschreibt die Bewegung der beiden Geschwister als eine von einer Utopie hin zu einer Dystopie.<sup>115</sup> Die Hölle in *Binzume jigoku* sei nicht lediglich eine Hölle im Kopf, sondern sie repräsentiere gleichzeitig die Verrücktheit der Menschheit und der Welt, welche diese hervorbringe. Yumeno Kyūsaku habe die Grausamkeit der Realität in einer Zeit, in welcher direkte

---

111 Itō (2006: 1).

112 Siehe Ōshima (2013: 126). Diese Möglichkeit eines bewussten Tricks wird zuerst von Odaira formuliert. Siehe Odaira (2009: 61).

113 Ibid.: 62.

114 Etō (2002: 55), Itō (2006: 1).

115 Etō (2002: 54).

Gesellschaftskritik nicht möglich war, über den Umweg des tragischen Todes der beiden Geschwister Tarō und Ayako dargestellt, und durch die Gebete an den Gott die Sünden des Christentums, der westlichen Zivilisation sowie des modernen Japan und des Kaisersystems ins Kreuzverhör genommen.<sup>116</sup> Die Bewegung vom amtsprachlichen Chinesisch im Gemeindeschreiben hin zum kindlichen Katakana kann somit gleichsam als Bewegung hin von den Übeln der vom Ausland hereingebrachte Moderne und Wissenschaftlichkeit hin zum natürlichen, unbefleckten, intuitiven und von der Wissenschaft und Gelehrsamkeit unbefleckten Leben gelesen werden. Die Bibel steht in dieser Interpretation gleichsam als Metapher für die neue, vom Westen infiltrierte Kultur Japans, die den alten japanischen Geist zu zerstören droht. Das Dampfschiff, das am Ende die Geschwister retten kommt, symbolisiert die Rückkehr in diese vom Westen geprägte Moderne.

Itō Riwa auf der anderen Seite versucht das Werk im marxistischen (*marukusushugi* マルクス主義) und nationalsozialistischen (*kokka shakai-shugi* 国家社会主義) Diskurs der Zwischenkriegszeit zu verorten. Itō sieht insbesondere bezüglich gesellschaftskritischer Elemente Parallelen zu Thomas Morus' (1478–1535) *Utopia*. Die sowohl zeitlich als auch örtlich nicht definierte einsame Insel, ein „Nicht-Ort“ in der etymologischen Bedeutung des Begriffs *utopia*, repräsentiere zunächst eine erfüllte sozialistische Mikrogesellschaft, in welcher das Geschwisterpaar in Harmonie miteinander lebt.<sup>117</sup> Durch die Moral der Religion, respektive der Bibel, werden die Geschwister aus der Utopie herausgerissen. Gott repräsentiert Itō zufolge hierbei ein künstlicher Gott des „Notbehelfs“ (*hōben* 方便), der das materielle Leben erleichtert. Durch das Verbrennen der Bibel erfolge ein Bruch mit der diesen Materialismus repräsentierenden zivilisierten modernen Gesellschaft. Da sich ein Bruch mit der materiellen Welt und eine Rückkehr in die Utopie jedoch als unmöglich erweist, werde die Sehnsucht in der Folge auf die körperliche Materialität, den Inzest verlagert, was schließlich in der Dystopie münde. Hier zeige sich einerseits eine Kritik der materialistischen Seite des Sozialismus, aber auch gegenüber dem Nationalismus, welcher durch eine einseitige Herrschaft die Gesellschaft kontrolliert, wodurch Kyūsakus das Denken seines Vaters transzendiere.<sup>118</sup> Meines Erachtens ist Itōs Interpretation etwas umständlich, gleich

---

116 Ibid.: 56–57.

117 Itō (2006: 6).

118 Ibid.: 6–8.

bleibt sich allerdings, dass sich aus dem Werk durchaus eine Art Moderne- und Gesellschaftskritik herauslesen lässt.

Letztlich, so ist abschließend festzuhalten, ist *Binzume jigoku* wohl in der Schnittstelle zwischen orthodoxem und unorthodoxem Kriminalroman anzuordnen. Der Leser wird zwar dazu aufgefordert, seine Logik zum Zusammensetzen des Narrativs zu verwenden, es wird aber vor allem an seine affektive Reaktion appelliert, so dass uns *Binzume jigoku* wie viele von Yumeno Kyūsakus Erzählungen mit einem Gefühl des Unbehagens, der Beklemmung, mit der Trauer einer nicht zu verortenden Sehnsucht und einer existentiellen Einsamkeit zurücklässt. *Binzume jigoku* spielt somit bewusst mit den Unwegsamenkeiten der Psyche. Die subjektiven Briefe lassen uns letztlich im Ungewissen über die Realität des Geschwisterpaars auf der Insel, insbesondere über die Psyche Ayakos, und über den letztlichen Ausgang, der zwar angekündigt wird, von dem wir aber nicht wissen, ob er auch vollstreckt wird. Und so sind wir letztlich dazu aufgefordert, uns die Geschichte und deren Ausgang selbst zu imaginieren. Oder, in Etōs Worten: „*Binzume jigoku* ist ein unsere ‚Hölle‘ einsiegelndes Treibgut, das von Yumeno Kyūsaku an den Leser (Menschheit) adressiert und abgesendet wurde, ohne dass klar ist, wann, zu wem und wie es ankommt.“<sup>119</sup>

## Epilog oder die vierte Flasche

Im Waisenhaus –  
 Auf dem Dach  
 Der Himmel weit und schal  
 Die Luft dicht  
 Einsamkeit – Angst  
 Und Schönheit  
 Objekte in Vitrinen –  
 Ich schwimme auf dem Grund  
 Sehnsucht  
*Mauvaise foi*  
 Zeit der verlorenen Kinder  
 Bin eins geworden  
 Mit ihm –  
 Mit ihnen  
 Nun trete ich durchs blaue Tor

---

119 Etō (2002: 59).

## Bibliographie

- Benedict, Ruth (1989): *The Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture*. Boston: Houghton Mifflin.
- Clerici, Nathen (2016): „Madness, Mystery and Abnormality in the Writing of Yumeno Kyūsaku“, in: *Japan Forum* 28.4: 439–464.
- Etō Masaaki 江藤正顕 (2002): „Binzume jigoku ron – Yumeno Kyūsaku ni okeru ‚Ryōki‘ teki hōhō 「瓶詰の地獄」論—夢野久作における<猟奇>的方法“, in: *Josetsu 2: Bungaku Hihyō 叙説 2: 文学批評* (Tokushū: Yumeno Kyūsaku. Seisen no kōzatsu 特集 夢野久作—聖賤の交雑) 3: 50–59.
- Itō Riwa 伊藤里和 (2006): „Hyōryū suru yūtopia – ‚Binzume jigoku‘ ron 漂流するユートピア—『瓶詰地獄』論“, in: *Nihon Joshi Daigaku daigakuin bungaku kenkyūka kiyō* 日本女子大学大学院文学研究科紀要 13: 1–10.
- Kawana Sari (2005): „Mad Scientists and Their Prey: Bioethics, Murder, and Fiction in Interwar Japan“, in: *The Journal of Japanese Studies* 31.1: 89–120.
- Koganezawa Tōru 小金沢透 (2010): „Yumeno Kyūsaku Binzume jigoku ron – ‚zure‘ru komyunikeeshon, sono hairetsu 夢野久作「瓶詰地獄」論—〈ずれ〉るコミュニケーション、その配列“, in: *Chūō Daigaku kokubun* 中央大学国文 53: 62–70.
- Murakami Mai 村上茉以 (2015): „Yumeno Kyūsaku Binzume no jigoku ron: tsukuri-dasareru monogatari / kaitai sareru monogatari sei 夢野久作『瓶詰の地獄』論: 作り出される物語 / 解体される物語性“, in: *Kokubun Shirayuri* 国文白百合 46 (März): 61–72.
- Nakamura Miri 中村美理 (2002): „Horror and Machines in Prewar Japan: The Mechanical Uncanny in Yumeno Kyūsaku’s ‚Dogura magura‘“, in: *Science Fiction Studies* 29.3: 364–381.
- Odaira Maiko 小平麻衣子 (2009): „Kenkyū e no izanai. Yumeno Kyūsaku ‚Binzume jigoku‘ o yomu 研究へのいざない 夢野久作「瓶詰地獄」を読む“, in: *Gobun 語文* 135 (Dez.): 54–62.
- Ōshima Kozue 大島梢 (2013): „Seisho no yakuwari kara yomitoku ‚Binzume jogoku‘ 聖書の役割から読み解く「瓶詰地獄」“, in: *Rikkyō Daigaku Nihon bungaku* 立教大学日本文学 110: 112–127.
- Reichert, James (2001): „Deviance and Social Darwinism in Edogawa Ranpo’s Erotic-Grotesque Thriller ‚Kotō no oni‘“, in: *The Journal of Japanese Studies* 21.1 (Winter): 113–141.
- Sagiyama Ikuko 鷺山郁子, Yumeno Kyūsaku (1990): „Binzume no jigoku (L’inferno nelle bottiglie) di Yumeno Kyūsaku“, in: *Il Giappone* 30: 109–124.

- Suzuki Takamasa 鈴木鷹理 (2008): „Gakubusei repōto ‚Binzume jigoku‘ to seisho 学部生レポート『瓶詰地獄』と聖書“, in: *Gobun 語文* 131: 18–21.
- Tsurumi Shunsuke 鶴見俊輔 (1989): Yumeno Kyūsaku. Meikyū no jūnin 夢野久作. 迷宮の住人. Tōkyō: Riburopōto.
- Tyler, William J (2008): *Modanizumu: Modernist Fiction from Japan, 1913–1938*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Yamane Shōko 山根祥子 (2017): „‚Binzume jigoku‘: Bin o nagekomu kōdō no imi 『瓶詰地獄』: 瓶を投げ込む行動の意味“, in: *Comparatio. Kyūshū daigaku daigakuin hikaku shakai bunkagaku fu hikaku bunka kenkyūkai* 九州大学大学院比較社会文化学府比較文化研究会 20: 70–76.
- Yiu, Angela (Übers.) (2013): „Yumeno Kyūsaku: Hell in a Bottle.“, in: Angela Yiu (Hg.): *Three Dimensional Reading. Stories of Time and Space in Japanese Modernist Fiction, 1911–1932*. Honolulu: University of Hawai‘i Press: 240–254.
- Yomota Innuhiko 四方田犬彦 (1992): „Kaisetsu: Kyōjin wa kataru 解説: 狂人は語る“, in: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Bd. 8. Tōkyō: Chikuma Bunko: 433–448.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992a [1926]): „Ayakashi no tsutsumi あやかしの鼓“, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 3. Tōkyō: Chikuma Bunko: 73–142.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992b [1928]): „Binzume jigoku 瓶詰地獄“, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 8. Tōkyō: Chikuma Bunko: 7–20.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992c [1935]): *Dogura Magura* ドグラ・マグラ, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 9: Tōkyō: Chikuma Bunko.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992d [1932]): „Kichigai jigoku キチガイ地獄“, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 8. Tōkyō: Chikuma Bunko: 111–146.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992e [1935]): „Kōga Saburō shi ni kotau 甲賀三郎氏に答う“, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 11. Tōkyō: Chikuma Bunko: 68–75. [https://www.aozora.gr.jp/cards/000096/files/2136\\_21894.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000096/files/2136_21894.html) (zuletzt aufgerufen am 10.02.2019).
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992f [1929]): „Oshie no kiseki 押絵の奇蹟“, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 3. Tōkyō: Chikuma Bunko: 143–238.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992g [1936]): „Shōjo jigoku 少女地獄“, in: id.: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 8. Tōkyō: Chikuma Bunko: 251–431.
- Yumeno Kyūsaku 夢野久作 (1992h): „Tantei shōsetsu no shinshimei 探偵小説の真使命“, in: *Yumeno Kyūsaku zenshū* 夢野久作全集. Vol. 11. Tōkyō: Chikuma

---

bunko: 60–67. [https://www.aozora.gr.jp/cards/000096/files/2135\\_21916.html](https://www.aozora.gr.jp/cards/000096/files/2135_21916.html)  
(zuletzt aufgerufen am 10.02.2019).

Yura Kimiyoshi 由良君美 (1970): „Shizen jōtai to nōzui jigoku – Yumeno Kyūsaku  
nōto 自然状態と脳髓地獄—夢野久作ノオト“, in: *Gendaishi techō* 現代詩手  
帖 (Tokushū: Sakuran no kōzō. Yumeno Kyūsaku 特集: 錯乱の構造 夢野久  
作) 13.5 (Mai): 24–29.